Quaderns d'Italià 18, 2013 **217-239**

Sonetos para Dido y para Irene en el Renacimiento italiano

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona
bienvenido.morros@uab.cat

Resumen

El presente artículo analiza dos figuras, una literaria y la otra histórica, a través de algunos sonetos del Renacimiento italiano. Una figura es la conocida reina de Cartago, Dido, a la que Tansillo dedicó un enigmático soneto, porque sin mencionar su nombre la sitúa en los «lugentes campi», recreando unos versos del libro VI de la Eneida. La otra figura es la menos famosa de Irene de Spelimbergo, pintora que trabajó en el taller de Tiziano, cuya muerte, ocurrida en 1561, lamentaron muchos poetas italianos contemporáneos, que la imaginaron, jugando con la etimología griega de su nombre, en la paz del Paraíso.

Palabras clave: Dido e Irene; lírica italiana renacentista; poesía latina clásica; mitología.

Abstract

This article analyzes two figures, a literary one and a historical one, through some sonnets of the Italian Renaissance. One of these figures is the famous queen from Carthage, Dido, to whom Tansillo wrote an enigmatic sonnet, because without mentioning her name, he places her among the «Lugentes Campi», recreating the verses of the Aeneid's book 6. The other figure is less famous one of Irene di Spilimbergo, a female painter who worked in Titian's studio, whose death in 1561 was deeply regretted by many Italian poets of that time who, playing with the Greek etymology of her name, imagined her in the peace of Paradise.

Keywords: Dido and Irene; Italian Renaissance; Lyric poetry; Mythology.

VISIT…

Tendrán paz mis cenizas

En una de sus elegías, el poeta argentino Jorge Luis Borges se dedicaba a enumerar «todas las cosas que merecen lágrimas» para al final fijarse en el hombre que en su ciudad natal las había llorado todas, sin excepción:

> De otro lado de la puerta un hombre
> hecho de soledad, de amor, de tiempo
> acaba de llorar en Buenos Aires
> todas las cosas.[1]

Como ha demostrado Francisco García Jurado,[2] Borges dejaba oír en esos extraordinarios versos uno no menos extraordinario de la *Eneida*: «Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt» (I, 462). El hombre que «hecho de soledad, de amor, de tiempo acaba de llorar... (no en Buenos Aires sino en Cartago) todas las cosas» (¡qué magnifica versión de «sunt lacrimae rerum»!) no es Jorge Luis Borges sino el troyano Eneas, que lo hace cuando envuelto en una nube (por eso Borges dice «sin que nadie lo sepa») llega a los dominios de la reina Dido y contempla atónito en las paredes de un templo su propia imagen confundida entre las imágenes de la guerra de Troya.

En estas páginas hablaremos de hombres que hechos con los mismos materiales que Borges y Eneas lloraron especialmente el amor de Dido y la belleza de Irene (el poeta argentino diría «la ceniza de Cartago» y «la hermosura de Helena»). Esos hombres escribieron bellísimos versos pero sus nombres no han merecido figurar entre los más conocidos de la historia de la literatura universal. Son versos en los que suena, como en los de Borges, la música de Virgilio.

Esos hombres son dos poetas italianos que compartieron en Nápoles el verso pero no la espada con Garcilaso de la Vega. Uno se llama Luigi Tansillo y el otro Berardino Rota. Los dos (casos excepcionales en poesía) exaltaron el amor conyugal, pero también quisieron recordar en sus versos otras mujeres excepcionales: una de ficción y otra de carne y hueso. La primera es la reina de Cartago que se suicidó por amor y la segunda Irene de Spilimbergo que murió cuando aún no había cumplido los veinte años.

1. El poema está incluido en Jorge Luis Borges, *La cifra,* 1981. Puede leerse en Jorge Luis Borges, *Poesía completa*, Barcelona: Destino, 2009, p. 550.
2. Lo explica y demuestra en uno de sus dos excelentes blogs en Internet dedicados a Borges y Virgilio, Francisco García Jurado, «Borges y su *Eneida*: lágrimas de las cosas», *Historias no académicas de la literatura*, Domingo, 2 de octubre de 2011. La elegía de Borges forma parte de su libro *La cifra* (1981), incluido en sus *Obras completas*, vol. 4, Barcelona: Emecé editores, 1989, p. 309.

Un soneto para Dido

Luigi Tansillo había residido en Nápoles y fue amigo íntimo del toledano. Escribió sonetos de géneros y facturas muy diferentes, entre los cuales incluyó bastantes que concibió como ocasionales pero que en realidad no lo son. En uno de estos últimos se dirigió a una dama difunta que quería volver a morirse al darse cuenta de que el segundo hado había puesto a su amante en brazos de otra mujer. El epígrafe que le puso su editor, Erasmo Pèrcopo, aún hace más incomprensible el poema al mencionar un marido del que no hay ninguna referencia en ninguno de sus versos: «Ad una donna già morta, che per un dolore toccato al marito vorrebbe remorire». Vale la pena leer el soneto entero para poder entenderlo y reinterpretarlo en todos sus términos:

Se l'alme, sgombre dal terrestre pondo,
E varcate di Stige all'altra riva,
Ovunque sian, legge fatal non priva
D'udir, talor, quel che si fa nel mondo;
Ben proverá quell'alma duol profundo,
Ch'amò piú voi che la sua spoglia viva,
Quando saprà che'l ben, di che l'ha priva
Avverso, or dona altrui fato secondo.
Se in parte, ove doler si possa ancora,
Ne la selva de' mirti, umbrosa e folta,
O ne'campi del pianto è la dimora;
Forse che si dorrà ch'oggi sia sciolta
Dal corpo, acciò che, qual di ferro allora,
Morir di duol potesse un'altra volta.[3]

Para el soneto Tansillo ha tenido en cuenta el paisaje del Hades que ha leído en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio. Menciona tres lugares claves en ese paisaje: la laguna Estigia con la barca de Carón, los campos del llanto y la selva de mirtos. En esos lugares sabe que el alma conserva el recuerdo de su vida anterior y que incluso experimenta el mismo dolor o idénticos cuidados que antes de morir. No está identificada, hasta donde alcanzo, la dama a quien podría haber dedicado el soneto porque tal vez el poeta napolitano haya pensado en una o varias de las que pueblan el paisaje que halla descrito en el poema latino.

Los «lugentes campi» en Virgilio y Propercio

Para reconocer esos lugares con sus personajes característicos conviene recordar el descenso que Eneas hace al Hades en compañía de la Sibila para reencontrase con su padre. El troyano llega primero al río Aqueronte y a la laguna

3. Utilizo la edición de Erasmo Percopo, en *Il Canzoniere edito ed inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, Tipografia degli Artigianelli, vol. 2., Nápoles, 1926; reproducción facsímil, Nápoles: Liguori editore, 1996, p. 207.

Estigia (Virgilio parece confundirlos) para subir en la barca del anciano Carón a bordo de la cual emprende la travesía a la otra orilla. Cuando logra alcanzarla ha de hacer frente al guardián de los infiernos: el enorme perro Cerbero con tres gargantas. La Sibila lo duerme y Eneas se aleja de la orilla para dirigirse a la entrada donde oye las almas de los niños que habían muerto antes de tiempo. No muy lejos halla a los que han perecido por falsa acusación y a los que se han suicidado. Enseguida llega a los campos de los que lloran donde encuentra a la sombra de una selva de mirtos a los que han sufrido por un duro amor:

> Non procul hinc partem fusi monstrantur in omnem
> Lugentes campi; sic illos nomine dicunt.
> Hic quos durus amor crudeli tabe peredit
> Secreti celant calles et myrtea circum
> Silva tegit: curae non ipsa in morte relinquunt (VI, 440-444).[4]
>
> ['No lejos de aquí se muestran extendidos por una y otra parte los campos de los que lloran; así se los llama con este nombre. A estos a los que el duro amor ha consumido con una peste cruel ocultan las sendas secretas y a uno y otro lado una selva de mirtos los cubre: los cuidados no los abandonan en la misma muerte']

Es en esos «lugentes campi» donde Eneas contempla las sombras de damas que por distintos motivos han sufrido por amor: Fedra, Procris, Erifila, Evadne, Laodamia, Ceneo (muchacho que en el mundo de los muertos recuperó la forma de mujer)[5] y Dido. De las seis el héroe troyano pone su atención, como era de esperar, en la última, a la que ve vagando por un bosque espacioso con su herida aún abierta; se le acerca con lágrimas en los ojos para hablarle y justificar su conducta en Cartago:

> Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
> Venerat exstinctam ferroque extremam secutam?
> Funeris heu tibi causa fui?
>
> ['Desgraciada Dido, ¿es verdad la noticia que me había llegado de tu muerte y ejecutada desesperada con hierro? ¿Fui yo, ¡ay!, su causa?']

4. Los «lugentes campi» junto el segundo círculo de la *Divina Commedia* de Dante son los lugares elegidos, como veremos a continuación, por los poetas castellanos del siglo xv para situar sus particulares infiernos de amor (véase al respecto Miguel Ángel Pérez Priego, «Los infiernos de amor», *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval,* Santiago de Compostela: Juan Casas Rigall y Eva María Díaz Martínez (Universidad de Santiago de Compostela), 2002, p. 309-311.) El pasaje de Virgilio también lo había aducido Gonzalo Sobejano «Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, p. 640.
5. Para la influencia de Virgilio sobre Ovidio en el tratamiento del mito de Ceneo, véase Riggs Alden Smith, *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*, Michigan: University of Michigan, 1997, p. 74-78.

Dido, para evitar su mirada, le vuelve el rostro y mantiene los ojos fijos en el suelo. Da la impresión de no estar ya aquejada por ese amor que fue la causa de su suicidio: no parece sufrir las «curae» propias del lugar en que se halla confinada. Pero también es verdad que aparece en una actitud que recuerda la del ciervo herido que corre sin rumbo fijo con la herida abierta (es la máxima expresión del amante desesperado que ya Virgilio había usado anteriormente):

> Inter quas Phoenissa recens a volnere Dido
> Errabat silva in magna... (VI, 450-45v1).
>
> ['Entre las cuales la fenicia Dido vagaba por un gran bosque con la herida abierta']

Pero la reina fenicia se aparta en seguida del héroe troyano con un gesto brusco para reunirse bajo los mirtos con su marido Siqueo, con quien comparte un mismo amor conyugal. Después Eneas, con mucha pena, reemprende su camino en su viaje por los infiernos en busca de la voz deseada de su padre.

En la que es sin duda su mejor elegía (y escribió tantas buenas), Propercio ve en sueños la sombra (no el alma) de su amada Cintia, que le describe desde el más allá el mundo oscuro de la muerte que ya empieza a serle familiar: el río Aqueronte cuyas aguas circulan en direcciones opuestas llevando hacia un lado tanto las sombras de la adúltera Clitemnestra como la de Pasifae y hacia el otro tanto la de Andrómeda como la Hipermestra, las dos ejemplos de esposas fieles. Sin precisar ningún lugar en concreto pero en probable alusión a los «lugentes campi» virgilianos, Cintia menciona las lágrimas derramadas en el mundo de los muertos para restañar los amores de los vivos:

> Sic mortis lacrimis vitae sanamus amores
>
> ['Así sanamos los amores de la vida con las lágrimas de la muerte']

La dorada Cintia termina su intervención refiriéndose a las puertas piadosas de los Campos Elíseos que permiten a las sombras el regreso a la tierra. Se despide anunciándole a su poeta que en la inmortalidad lo tendrá para ella sola sin compartirlo con ninguna otra. Parece imaginarse un lugar donde poder prolongar su amor más largo que la muerte y quizá también que el olvido: un lugar en que con las lágrimas de los dos curar las infidelidades cometidas en vida. No parece que ese lugar pueda ser otro que los «lugentes campi».

En una de las elegías del primer libro, Propercio somete a su amor por Cintia a una prueba cuya superación le garantiza una inmortalidad que no podría alcanzar de otro modo. Se lo imagina pasando de un lado a otro de la ribera de un río al que no llega a identificar:

> Illic, quidquid ero, semper tua dicar imago:
> Traicit et fati litora magnus amor (11-12).
>
> ['Allí, cualquier cosa que yo sea, siempre seré llamado tu sombra: y mi gran amor pasará al otro lado de las riberas de la muerte']

Podía hacer referencia al primer río del Hades, el Aqueronte, que es el río de la muerte, pero también al río Leteo, que lo es del olvido. En los versos inmediatamente anteriores, ha aducido como ejemplo de fidelidad amorosa el de Protesilao, quien tras morir en la guerra de Troya pidió permiso a los dioses para regresar al mundo de los vivos y gozar durante tres horas de su esposa Laodamia. Propercio narra sólo en cuatro versos el viaje del héroe tesalio desde el más allá a su morada conyugal:

> Illic Phylacides iucundae coniugis heros
> Non potuit caecis immemor esse locis,
> Sed cupidus falsis attingere gaudia palmis
> Thessalus antiquam venerat umbra domum
>
> ['Allá el héroe de Filacia, en los lugares oscuros, no ha podido olvidar a su encantadora esposa, sino que, deseoso de conseguir los goces con manos engañosas, llega el tesalio como una sombra a su antiguo hogar']

El regreso al que alude el poeta latino es más verosímil si al difunto lo sitúa al otro lado del Aqueronte, en los «lugentes campi», que más allá del Leteo. Sólo en los campos en cuestión la sombra de Protesilao puede seguir amando a su esposa y puede plantearse el retorno; nunca tras cruzar el otro río, porque en sus aguas se habría olvidado de ella y se habría preparado para habitar otro cuerpo.

Para acabar de decidir el lugar en que Propercio imagina al tesalio conviene estudiar el adjetivo con que lo distingue: «caecis... locis». Este adjetivo, que indica que son lugares desprovistos de luz, encaja con los tipos de lugares en que Virgilio sitúa los «lugentes campi»:

> Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum
> Insontes perperere manu lucemque perosi
> Proicere animas...
>
> ['Después los lugares vecinos están ocupados por los tristes que sin culpa se provocaron la muerte con su mano y, detestando la luz, abandonaron sus vidas']

Es fácil concluir que los «caecis... locis» son los propios de los tristes que detestan la luz («lucemque perosi»), y que por tanto Propercio sitúa a Protesilao en los «lugentes campi». Pero no todo es tan sencillo como parece. Virgilio describe otros campos que distingue de los «loca» en los que ha colocado a los suicidas porque utiliza un superlativo («ultima») con que se desmarca del anterior («proxima»):

> [Proxima... tenent... loca...]
> Iamque arva tenebant
> Ultima, quae bello clari secreta frequentabant (477-478).
>
> ['Ya ocupaban los campos extremos, donde asistían apartados los famosos en la guerra']

Virgilio no brinda información directa sobre esos campos pero pone en boca de uno de sus moradores los mismos adjetivos que había empleado para presentar los «lugentes campi»:

> An quae te fortuna fatigat,
> Ut tristis sine sole domos, loca turbida, adires? (533-534)
>
> ['¿o qué fortuna te persigue para hacerte venir a estos lugares confusos, moradas tristes sin sol?'].

Propercio, pues, entiende los «caecis... locis» como estos «loca turbida», «sine sole domos», y acaba ubicando a Protesilao dentro de sus confines para hacerlo regresar desde ellos al mundo de los vivos. Es, sin embargo, en los otros campos, los «lugentes», donde ha hecho aparecer la sombra de Laodamia, la fiel esposa del héroe tesalio que se suicidó —tras pasar con él esas tres horas de placer que le regalaron los dioses— para reunirse con su marido y amarlo definitivamente en el mundo de los muertos. Pero Virgilio no les ha asignado el mismo lugar en ese mundo porque los amantes habían muerto de manera muy diferente: describe a Laodamia sola en los «lugentes campi» porque supone al marido en los «arva [...] ultima», los campos propios de los guerreros que han caído en el campo de batalla. Si hace una excepción con Siqueo es quizá porque el marido de Dido no murió heroicamente sino asesinado por su cuñado.

Los «campi del pianto» en Tansillo y otros poetas italianos

En su soneto Tansillo empieza describiendo la liberación del alma de la dama que se dispone a subir a la barca de Carón para cruzar la laguna Estigia. Aclara que el alma, tras llegar a la otra orilla, sigue recordando la vida anterior: no hay ninguna ley fatal que le prive de oír cuanto ocurre en el mundo terrenal. En ese punto deja claro que el alma de la dama experimentará dolor cuando sepa que su amante, al que amó más que a sus vivos despojos, está con otra mujer. Al imaginarla aún enamorada y celosa de otra dama la sitúa en el mismo lugar que Virgilio había reservado a quienes no abandonan sus cuitas amorosas ni con la muerte. El lugar, al igual que el poeta latino, lo identifica como el campo de los que lloran y la selva de los mirtos:

> Se in parte, ove doler si possa ancora,
> Ne la selva de' mirti, umbrosa e folta,
> O ne'campi del pianto è la dimora;

Tansillo ha traducido bastante al pie de la letra «myrtea... silva» («la selva de "mirti"») y «lugentes campi» («campi del pianto»), pero también «partem» («in parte») y «curae non ipsa in morte relinquunt» («dove doler si possa ancora»); podría haber sido también la fuente de otro poeta italiano (napolitano de nacimiento) un poco posterior, Giovan Battista Marino, quien en *La Galeria* (1619) solo menciona uno de los dos lugares (la selva de los mirtos) en el que

ubica a las almas quejándose aún de su dolor y al que supone que bajará el poeta Battista Guarini para consolarlas:

> Oimè, piangete, o fonti,
> Che piú tra voi non sona
> Del buon Cantor la fistula famosa;
> Ma da l'alto Helicona
> Scesa è laggiú dentro la selva umbrosa
> De verdeggianti mirti
> A consolar gli sconsolati spirti.[6]

En su gran obra, el *Adone* (París, 1623), en la que trabajó veinte años, Marino pone en boca de Polifemo una alusión también a la famosa selva de los mirtos en la que imagina al amante de Galatea inundándola con sus lágrimas:

> Teme non cresca al mio gran pianto Averno
> E de' mirti amorosi inondi il bosco.
> Teme non beva in Lete un dolce oblio
> Sì ch'io più non rimembri il dolor mio (229).[7]

En unos versos anteriores se había referido a los campos del llanto (sin darle el nombre que aparece en Virgilio) en los que supone al cíclope, tras su muerte, con las mismas penas de amor que en vida:

> Di morir bramo e non sperando ho speme
> Di finir, con la morte, i gran martiri (227).

Considera que Polifemo sólo dejará de sufrir sus dolores por el amor a Galatea cuando haya bebido las oscuras aguas del olvido. Primero ha mencionado el río Aqueronte (no la laguna Estigia), después el Cancerbero y finalmente (en los versos citados) la selva de los mirtos y el río Leteo.

Antes de Tansillo, el poeta barcelonés afincado en Nápoles, Benedetto Gareth, conocido como Il Cariteo, incluye en su *Endimione* (Nápoles, 1506), una canción en que se presenta errando por los lugares más oscuros del Hades, muy lejos de los Campos Elíseos, pero también de la selva de los mirtos, por culpa de amor:

> Canzone, io non fui mai
> Nei campi Elisi et fortunate valli,
> Ov'altro sol si vede et altra luna,
> Né mai l'aëre imbruna,
> Né vivo ascoso in quei secreti calli

6. Esta obra de Giovan Battista Marino, en Biblioteca Italiana, 2003: www.bibliotecaitaliana.it/exist/biblit/-
7. Este poema mitológico aparece editado en Biblioteca Italiana, 2004.

Coverti d'amorosi, ciprii mirti;
Ma son più giù tra più dolenti spirti.[8]

El Cariteo también parece seguir directamente el pasaje de la *Eneida* que he citado y parafraseado antes: los «secreti calli» es una traducción literal de «secreti... calles», así como «ascoso... coverti d'... mirti», de «celant... et myrtea circum/ silva tegit»; ha querido dejar claro que el mirto es árbol consagrado a Venus al anteponerle dos adjetivos que así lo subrayan: «amorosi, ciprii mirti». En ese recorrido por el Hades, no ha elegido el lugar donde están quienes han sufrido en vida por amor sino otro en que no pueden poner el pie los que han sido puros de corazón. Es la región, el Tártaro, en la que padecen personajes como Ticio, Sísifo o Tántalo. El barcelonés ha de tener en mente a una Dido enamorada cuando se presenta a sí mismo en esa misma actitud que justifica por ser víctima de Cupido:

Errando sol per antri horrendi et foschi [...]
mi mena Amor... (II, 1-6).

Bernardo Tasso, amigo de Garcilaso, incluyó en el libro tercero de sus *Amori* (Venecia, 1537), la «Favola di Leandro e d'Ero», en el que recrea el epilio de Museo, bien directamente del original griego, impreso por primera vez hacia 1495, o bien a través de algunas de sus versiones latinas, la de Aldo Manuzio, en una edición bilingüe de 1497 o 1498, o la de Guillermo de Mara, en una edición de 1511. En los últimos versos del poema, tras haber narrado la muerte de los dos amantes, se los imagina cruzando el río de la muerte (en este caso el Cocito, que era un afluente del Aqueronte) para dirigirse a los Campos Elíseos o quedarse en la selva de los mirtos:

Donate i corpi morti a sepultura,
Acciò possin varcar insieme aggiunti
Le nere e torbid'acque di Cocito,
E gir ai lieti e fortunati campi,
O pur nel boco degli ombrosi mirti (v. 671-675).[9]

Para este final no se ha podido inspirar en el poema de Museo porque el gramático griego lo termina con la narración del suicidio de Hero. Debía estar asociada a la leyenda en sí porque el poeta valenciano Roís de Corella, que la recrea hacia 1460 en una de sus prosas mitológicas, la *Història de Leànder i Hero*, también se refiere a la vida ultraterrena de las almas de los dos amantes:

E no penses, ànima mia de Leànder, llarg espai io et detenga; comporta que al teu cos meu io done sepultura, i aprés, ensems ab la mia, davallaràs als regnes de Plutò, perquè un carçre, una pena, unes cadenes, après de la mort lliguen aquelles dos ànimes, les quals una amor havia lligat en vida; e així, les cossos

8. Es un cancionero que puede leerse en Biblioteca Italiana, 2006.
9. Bernardo Tasso, *Rime*, ed. Domenico Chiodo, Turín: Res, 1995, vol. I, p. 411.

> morts, abraçats, estaran en un sepulcre, e nosaltres, en dolor vivim, junts en una pena.[10]

Es verdad que Corella no ofrece ningún dato explícito con el que indique el lugar del Hades que asigna a los dos amantes, pero resulta fácil concluir que no está pensando en otro que los «lugentes campi», porque sabe que en esos campos se quedan las almas de quienes conservan el mismo amor que en vida. Tampoco ignora que Virgilio ha situado en ellos a Dido compartiendo el mismo tipo de amor conyugal con Siqueo, que es precisamente el tipo de amor que también ha pensado para Leandro y Hero.[11]

En otra de sus prosas mitológicas, las *Lamentacions,* Corella sitúa a los personajes que exponen sus quejas claramente bajo las «myrtae... silva» que envuelven los «lugentes campi». Confiesa haber llegado a esos campos tras descender a los «trists e tenebrosos palaus de Plutó» y seguir el camino que la Sibila mostró a Eneas:

> E, així, só arribat en aquell adolorit verger, en lo qual los devots de Venus, en continu plor, lurs penes reconten...[12]

El valenciano crea una palabra nueva para referirse al lugar en cuestión uniendo las palabras «lugentes» y «silva» («adolorit verger») y llama a sus habitantes «devots de Venus» porque la «silva» lo es de «myrtea», que es árbol consagrado a Venus.

Boscán, en cambio, para su versión de la fábula de Leandro y Hero, sigue el poema de Bernardo Tasso, del que suprime la alusión a la selva de los mirtos, posiblemente porque pretende salvar a los dos amantes al haber insistido en que el suyo no era un amor loco sino un amor legítimo y conyugal:

> Y así fueron juntas las dos almas
> A los Campos Elíseos para siempre (2792-2793)[13]

En el libreto que Alessandro Striggio junior escribe para la ópera *La favola di Orfeo* que Claudio Monteverdi estrenó el 24 de febrero de 1607, el personaje alegórico de la Esperanza le enumera los lugares del Hades que el mítico músico habrá de atravesar hasta llegar a la morada de su querida Eurídice:

10. *Ed. cit.*, p. 179; véase Stefano M. Cingolani, *Joan Roís de Corella. La importància de dir-se honest*, València: Edicions 3 i 4, 1997, p. 184; y Josep Lluís Martos, *Fonts i cronología de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alicante: Universidad de Alicante, 2001, p. 70-71.
11. Véase sobre ese aspecto de la *Història* de Corella el magnífico y muy documentado trabajo de Josep Pujol, «Per a les fonts de la Història de Leànder i Hero de Joan Roís de Corella: la "lleugera ombra" de l'heroi i la mort de l'heroïna», *Cultura Neolatina*, en prensa.
12. *Ed. cit.*, p. 175; y Josep Lluís Martos, «El programa moral de les *Lamentacions* i els *lugentes campi*», en *Fonts i seqüencia cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant: Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, 2001, p. 57-106.
13. Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid: ed. Carlos Clavería, Cátedra, 1992, p. 324.

Ecco l'atra palude, Ecco il nocchiero
Che trae l'ignudi spirti A l'altra sponda
dov'ha Pluton de l'ombre il vasto impero.
Oltre quel nero stagno, Oltre quel fiume,
In quei campi di pianto e di dolore
Destin crudele ogni tuo ben t'asconde.[14]

Striggio parece seguir bastante puntualmente el pasaje de la *Eneida* que he glosado arriba con la única excepción de ubicar el río Leteo antes de los «campi di pianto». Describe primero la laguna Estigia («atra palude» y «nero stagno») con su barquero Carón, después el río Leteo y por último los mencionados «campi». No creo que el autor del libreto identifique «quel Fiume» con el río Aqueronte porque Virgilio parece confundirlo con la laguna Estigia.

En la *Divina commedia*, Dante había descrito con detalle el paisaje de lo que él llama infierno pensando siempre en esos versos de la *Eneida* (no sin motivo se hace acompañar por su autor en ese viaje hacia la muerte y el olvido pero también hacia el amor imposible). Describe para empezar el río Aqueronte (no lo confunde con la laguna Estigia) y la barca en la que Carón conduce todas las almas a la otra orilla; menciona a continuación, ya en el primer círculo, el valle en que sitúa las almas de quienes murieron antes de la llegada de Cristo; después, en el segundo, se refiere a un lugar privado de toda luz en que pone las almas de los lujuriosos que no dejan de llorar: es el círculo en que incluye a damas y héroes de la antigüedad (por supuesto, Dido), también medievales (Tristán) y contemporáneos (Francesca y su cuñado Paolo). Se detiene en su paisana a quien atribuye unos versos con los que recuerda el lugar tan especial que habita:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
Mi prese del costui piacer sì forte,
Che, come vedi, ancor non m'abbandona (V, 103-105).[15]

El poeta de Beatriz, que sin duda envidia a Francesca, recuerda los «lugentes campi» en que Virgilio imagina las almas de los que en sus ocultos senderos no han podido abandonar tras la muerte sus preocupaciones amorosas: «curae non ipsa in morte relinquunt».[16] Ha introducido un cambio más o menos importante con respecto al poema latino al convertir las «curae» ('penas,

14. Alessandro Striggio, *L'Orfeo favola in musica,* http:/www.librettidopera.it/zpdf/Orfeo.pdf, musiche di Claudio Monteverdi, 14/29.
15. Cito los versos de Dante de Daniele Matalia, Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1975, p. 122.
16. El primer comentarista en darse cuenta de esta deuda más que evidente fue Bernardio Daniello (1547-1568): «Che, il quale piacer, ancor non m'abbandona, percioche ancora lo amava di là; onde è scritto da Virg. Nel sesto dell'*Eneide*: 'curae non ipsa in morte relinquunt»; Niccolò Tommaseo (1837) volvió a señalarla: «*Abbandona*: *Aen.*, VI: 'curae non ipsa in morte relinquunt». Estos comentarios junto a todos los demás sobre la *Divina Commedia* pueden leerse en Darmouth Dante Project: dante.darmouth.edu.

cuidados por amor') en «Amor [...] del costui piacer» ('Amor [...] inspirado por la belleza placentera de ese [Paolo]'), pero, en cambio, ha interpretado de modo bastante fiel «relinquunt» («m'abbandona»), con la sola modificación del número del sujeto («curae» y «Amor [...] del costui piacer» respectivamente).[17] No sé si ha pretendido adaptar la expresión «amor durus» ('amor irresistible, irrefrenable'), utilizada, como hemos visto, por Virgilio para caracterizar el amor de las sombras que habitan los «lugentes campi»; o también habrá podido tener en cuenta los versos en que Propercio narra el retorno de Protesilao, quien había muerto en la guerra de Troya, al hogar conyugal para gozar por unas horas de Laodamia. El amante de Cintia insiste en presentarlo en los «caecis... locis» sin haberse podido olvidar de los «gaudia» 'goces, placeres',[18] aunque, como hemos visto antes, no acaba de identificar esos oscuros lugares con los «lugentes campi».

Uno de los mejores (y también fueron muchos) comentaristas de Dante, Benvenuto da Imola, sitúa el verso dentro del tópico del amor más allá de la muerte pero no lo relaciona con el de Virgilio:

> quia sicut videre potes ita sumus ligati simul amore post mortem sicut fuimus in vita.[19]
>
> ['porque puedes ver que así como somos apresados por el amor después de la muerte como lo fuimos en vida'].

Antes de presentar a Francesca y Paolo, Dante se ha referido al lugar en el que los dos amantes han conservado el mismo deseo que en vida como un lugar en que el poeta se ha sentido golpeado por el llanto (es realmente un «campo di pianto»):

> Ora incomincian le dolenti note
> A farmisi sentire; or son venuto
> Là dove molto pianto mi percuote (V, 25-27).[20]

Tampoco en esos versos el comentarista Benvenuto de Imola plantea la posibilidad de una más que probable alusión a esos tan característicos lugares virgilianos en que los amantes no dejan de llorar para con sus lágrimas redimir los excesos y errores cometidos en vida.

17. Al estudiar las posibles relaciones entre el Hades virgiliano y el infierno dantesco, Miguel Ángel Pérez Priego, *art. cit.*, p. 311-313, no señala esta clara influencia del uno sobre el otro.
18. El problema radica en poder demostrar si Dante pudo o no haber leído esos versos de Propercio. Se han conservado un manuscrito del siglo xii y varios del xiii (uno procedente del que poseyó Petrarca) con casi todas las elegías (véase Antonio Tovar, *Introducción a Propercio*, *Elegías*, Barcelona: Alma Mater, 1963, p. XLVI-XLVII).
19. Es el *Comentum super Dantis Aldigherii Comediam*, en Biblioteca Italiana, 2005.
20. *Ed. cit.*, p. 36-37.

Referencias en otras literaturas

Los poetas castellanos del siglo xv y principios del xvi compusieron infiernos de amor tomando como punto de partida los versos comentados de la *Eneida* y el canto V de la *Divina Commedia*, pero ninguno de ellos se refiere directa y claramente a los «lugentes campi» o «silva... myrthea». El marqués de Santillana, por ejemplo, no describe ninguno de esos dos lugares porque prefiere situar a los amantes en el castillo de los sabios. Amplía la lista de sus dos fuentes principales y los presenta a todos como Virgilio a Dido en los «lugentes campi» («recens a vulnere Dido errabat»):

> E por el siniestro lado
> Cada cual era ferido
> En el pecho, e foradado
> De grand golpe dolorido (LVII, 449-452).[21]

En el *Bías contra Fortuna*, se atiene más puntualmente a los escenarios del Hades descritos en la *Eneida*, pero parece ubicar los campos en cuestión en el Tártaro al suponer en ellos a los que forzaron a sus familiares y a los que ofendieron a los dioses:

> Nin las voces de Flegías
> Me farán algun espanto
> En aquel horrible llanto
> Que todas noches e días
> Facen los que corrompieron
> Sus deodos
> E por otros tales modos
> A los dioses ofendieron (CLXII).[22]

Cuando describe a los que en ese lugar se pasan las noches y los días llorando se está refiriendo a los que se hallan en los «lugentes campi» porque en ningún otro sitio los condenados se muestran con esa actitud.

En su infierno de amor, Garci Sánchez de Badajoz tampoco menciona esos campos pero deja claro que sus personajes vagan entre sus límites al presentarlos con el mismo tipo de amor que cuando estaban vivos. Al incluir entre sus moradores al poeta Juan de Mena le atribuye parte de las palabras que Virgilio había empleado para aludir a las preocupaciones amorosas que todos ellos conservaban después de la muerte («curae non ipsa in morte relinquunt», 'ni los cuidados dejan en la misma muerte'):

> Y vi luego a Juan de Mena
> De la edad que amor sintió,
> Con aquella misma pena

21. Para los versos citados he usado la edición de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, *Obras completas*, Barcelona: Planeta, p. 152.
22. *Ed. cit.*, p. 329.

Como cuando lo encantó
El amor en su cadena,
Y de tal llaga herido,
Que le privaba el sentido.
Y así estaba trasportado,
Diciendo como olvidado:
'¡ay, dolor del dolorido
Que no olvida cuidado!' (v. 111-121).[23]

Es posible que el antiguo autor de *La Celestina* también haya tenido en cuenta ese escenario del Hades cuando pone en boca de un desesperado Calisto, que ha buscado consuelo para el desdén de Melibea en la soledad y la oscuridad de su habitación, una referencia a las almas o espíritus de los conocidísimos amantes Píramo y Tisbe:

> ¡Oh piedad de Seleuco, inspira en el plebérico corazón porque, sin esperanza de salud, no envíe el espíritu perdido con el del desastrado Píramo y la desdichada Tisbe![24]

Calisto pide para el corazón de Pleberio o de Melibea la misma piedad que la del padre (Seleuco) que por amor de su hijo (Antíoco) fue capaz de renunciar a su mujer (Estratonice).[25] Es solo de esa manera cómo podrá evitar un tipo de muerte que lo condene a vagar junto a las almas de los amantes babilonios. En el Hades virgiliano, como hemos visto, los suicidas (y Píramo y Tisbe lo son) ocupan los «lugentes campi», que es donde Rojas también parece ubicar a los protagonistas de su obra después de sus muertes, al hacer que Melibea se quite la vida (no a la manera de Tisbe sino de Hero) y que Calisto muera inesperadamente sin confesión.

Rojas había podido tomar esta alusión a los amantes babilonios de otra de la *Fiammetta* (VIII) que Boccaccio pone en boca de su protagonista para plantear su condena por quitarse la vida y la posibilidad de la pervivencia del amor después de la muerte:

> Considerate adunque costoro, mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe [...] ed essendo per congiugnere i loro disii, perdere se medesimi [...] Oh, felici anime le loro, se cosí nell'altro mondo s'ama come in questo! Niuna pena di quello si potrà adeguare al dilecto della loro eterna compagnia (VIII).[26]

23. Empleo la edición de Julia Castillo, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, 1980, p. 317.
24. Nadie, que yo sepa, ha establecido la posible conexión con esos versos de Virgilio. Cito por mi edición de *La Celestina*, Barcelona: Vicens Vives, p. 27-28.
25. Para el origen y la utilización posterior del episodio que el antiguo autor pone en boca de Calisto, véase Bienvenido Morros, «La difusión de un diagnóstico de amor desde la Antigüedad a la época moderna», *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, LXXIX (1999), p. 93-150.
26. Manejo la edición de Maria Pia Mussini Sacchi, *Elegia di madonna Fiammetta*, Milán: Mursia, 1987, p. 222.

Boccaccio está pensando en los «lugentes campi» que están situados después de la muerte y en los que sus moradores sienten el amor y el deseo como lo sentían en vida. Al suponer en ese lugar a los dos amantes con un mutuo deseo muy superior a las penas y castigos que puedan recibir en él no está haciendo sino recordar a Francesca al lado de Paolo con un amor placentero que no les abandona cuando lo comparten para siempre en el segundo círculo del infierno de Dante.

En una muy original versión del tópico del «Collige, virgo, rosas», el poeta francés Pierre Ronsard, en uno de sus sonetos más conocidos, que forman parte de los *Sonnets pour Hélène*, incluidos en *Les Oeuvres* (París, 1578), se representa a la amada Hélène de Surgères ya muy vieja cantando los versos que él le había escrito cuando todavía era joven; en ese futuro imaginado el poeta ya ha muerto y se halla en un lugar en el que tal vez conserva el amor que había sentido en vida:

> Je serai sous la terre, et fantôme san os
> Par les ombres myrteux je prendai mon repos (9-10).[27]

Ronsard llama «ombres myrteux» al lugar que Virgilio había identificado como «myrtea circum silva tegit» y Marino como «selva umbrosa de... mirti»: el lugar en que el poeta latino había situado las sombras de los que no han podido desprenderse de sus preocupaciones amorosas. Ronsard no parece dar, por tanto, al sustantivo «repos» su sentido más literal ('descanso') sino otro más general, posiblemente sinónimo de 'morada'.

Una reescritura de la «Eneida»

Tansillo, como he dicho un poco más arriba, no parece haberse inspirado en una dama de carne y hueso: sus editores al menos no han logrado identificarla. No hay duda, por tanto, de que la dama en cuestión es la propia Dido. Por si la hubiera, Tansillo la disipa al recordar que la misteriosa dama (que ya no lo es) murió cuando lo hizo la primera vez como consecuencia del hierro (esto es, la espada): «qual di ferro allora» ('cual de hierro entonces'). Nuestro poeta se ha limitado a traducir parte del verso en que Virgilio explica el tipo de suicidio de la reina de Cartago: «ferroque extremam secutam» ('y ejecutada la muerte con la espada').

El poeta de Venosa en su soneto no hace más que reescribir básicamente el conocido pasaje en que Eneas desciende al Hades y se encuentra en uno de los lugares (el campo de los que lloran y la selva de los mirtos) a la mujer que se había suicidado con su propia espada. Es un lugar en el que moran las almas de las damas que habiendo sufrido en vida por amor seguían conservando en

27. Cito por la edición de Françoise Joukovsky, *Les amours*, París: Galimard, 1974, p. 336; en nota el editor identifica «les ombres myrteux» con «Le bois de myrtes, aux Enfers, séjour des amants» (p. 416).

la muerte esas mismas preocupaciones. Cuando se plantea la caracterización de la dama de su soneto el poeta napolitano insiste en presentarla muy enamorada y celosa del bien que en ningún momento identifica con su marido. Virgilio, en cambio, describe, como hemos visto, a Dido vagando por un bosque con la herida aún abierta por la espada con la que se había dado muerte; pero fría e indiferente a las lágrimas de un conmovido Eneas. No la muestra celosa porque su amante troyano aún no ha conocido a Lavinia (pero ya se la menciona en el mismo Hades y aparecerá en el libro siguiente).

En el segundo cuarteto, Tansillo se refiere a los dos sucesos en la vida de Dido en torno a los cuales establece la correspondencia entre el dolor que la reina padeció en vida y el que padece después de la muerte en el campo del llanto:

> Ben proverá quell'alma duol profundo,
> Ch'amò piú voi che la sua spoglia viva,
> Quando saprà che'l ben, di che l'ha priva
> Avverso, or dona altrui fato secondo

Si Tansillo se decide a mencionar los dos hados que han determinado las desgracias de su protagonista (Dido) es porque ha querido desvincularlas de otra que no la considera influida por ellos. Aduce un primer hado que le ha privado de su bien (la persona amada) y un segundo que se lo ha entregado a otra dama. En el segundo alude claramente al nuevo amor que Eneas siente por Lavinia, pero en el primero no se refiere al suicidio de Dido sino a su causa, el abandono de que ha sido objeto por el troyano. Si ha llegado a semejante conclusión es porque conoce un verso de otro libro de la *Eneida* en que Virgilio interpreta el suicidio de la reina de Cartago como un suceso no determinado por el hado:

> Nam quia nec fato merita nec morte peribat (IV, 696)
> ['Porque no había perecido ni por el hado ni por muerte merecida'].

En los dos primeros sucesos (el primer y segundo hado del soneto) han participado los dioses (fundamentalmente Júpiter pero también Venus y Juno) mientras que en el otro no lo han hecho.

Para ponderar el dolor que había sentido en vida Dido (y que también sigue sintiendo en la muerte), Tansillo podría estar recordando el momento en que la reina de Cartago está poniendo fin a su vida clavándose primero la espada que se había dejado Eneas y arrojándose después a la pira encendida con las ropas de su amante. Es el momento en que la diosa Juno siente compasión por la moribunda y envía a Iris para que libere su alma arrancándole un mechón de su rubio cabello para entregárselo a Proserpina:

> Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem
> Difficilisque obitus Irim demisit Olympo
> Quae luctantem animam nexosque resolveret artus (IV, 693-695)

['Entonces la omnipotente Juno, compadecida del largo dolor y del fin agónico, [mandó] a Iris que descendiera del Olimpo a liberar el alma [de Dido] que luchaba [por desasirse] de los lazos de su cuerpo']

Si en su soneto se refiere a la muerte de Dido como producida por el dolor es que está pensando precisamente en el «longum... dolorem» que conmueve a Juno, dispuesta a no prolongárselo; y si opta por la descripción tópica de la muerte (el alma liberada del cuerpo) al ofrecer la de Dido también podría ser por haberla leído en ese pasaje del poema latino.

Si Tansillo plantea en el último terceto el regreso de la reina de Cartago a la vida para morir del mismo dolor que la primera vez es porque también debe tener presente la elegía en que Propercio narra el viaje de Protesilao desde unos campos similares, pero no idénticos, a los «lugentes» al hogar conyugal para gozar por unas horas de su esposa. Es a partir de esta historia como se le ocurre al poeta italiano la posibilidad de devolver a Dido al mundo de los vivos para experimentar el antiguo dolor. Da la impresión de no haber reconocido en la Dido que Virgilio presenta en los «lugentes campi» con el mismo dolor que le había atribuido viva en Cartago.

Tras leer con cierta atención el soneto y ponerlo en relación con el epígrafe que lo encabeza puede apreciarse la evidente incongruencia entre el uno y el otro. Tansillo sin duda narra el dolor que siente Dido en el Hades por estar celosa de Lavinia; el autor del epígrafe entiende que el alma a la que alude el texto debe de ser la de una dama casada que estaba celosa de la que el segundo hado adverso había dado a su marido. Tansillo no da nombre al personaje de su poema porque siempre se refiere a él como alma que desciende al mundo de los muertos para quedarse en el lugar reservado a quienes habían sufrido mucho por amor y experimentaban aún su angustia.

Variantes del soneto de Tansillo

El soneto de Tansillo aparece copiado en dos de los muchos manuscritos que han transmitido su obra poética: *C* y *N*. El primero de los dos manuscritos, conservado en la universidad Federico II de Nápoles, es el que ha recogido más poemas del poeta de Venosa (366) y el que ofrece más garantías por presentarse como una copia de un autógrafo de Tansillo: «Rime di LT copiate dall'originale dell' autor di sua propria mano». El segundo manuscrito, preservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles, fue copiado a principios del siglo XVII y reproduce un texto menos corregido (y es por lo tanto menos fiable).[28] Por lo que respecta al soneto objeto de este trabajo, *N* trae lecturas que atentan contra el cómputo silábico y la rima del poema. Es el caso, por ejemplo, de los versos 12-13:

28. Para una descripción de esos manuscritos, véase Erasmo Percopo, y también Erika Milburn, *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-Century Naples,* Leeds: Modern Humanities Research Association, 2003, p. 3-11.

Forse tornar nel corpo onde fo
Oggi vor[r]ia che, qual di ferro allora,
Morir di duol potesse un'altra volta.

El copista de *N* parece no haber entendido esos versos tal como los leía en su original y propone a cambio otros que considera que encajan mejor en el sentido global del poema sin percatarse de que con su modificación el verso 13 no rimaba con el 14. El problema de la dama (es decir, Dido) a la que Tansillo dedica su soneto es que se halla en una zona del Hades en que experimenta las mismas sensaciones que en vida, y es en esa situación en la que desea el mismo final que cuando decidió suicidarse. En el manuscrito *C,* la dama cuenta que en ese momento en que siente celos en el campo del llanto y en la selva de mirtos es cuando se duele de haber perdido la vida ('acaso se dolerá de que hoy esté [el alma] liberada del cuerpo'), porque cree que puede morir por segunda vez del mismo dolor que cuando en la primera se quitó la vida con la espada («qual di ferro allora»).

En *N*, el alma de Dido expresa el deseo de volver a ocupar el mismo cuerpo que tuvo en la vida que ha dejado atrás para de ese modo morir por segunda vez a causa del dolor que la mató la primera. No piensa someterse a las aguas del río Leteo para purificarse en su valle y volver al cabo de miles de años a un nuevo cuerpo en la tierra. Porque de hacerlo adoptaría un nuevo cuerpo (no el mismo de su vida anterior) y se olvidaría del amor (y también de dolor) que sintió hacia ese hombre (Eneas) por el que se quitó la vida. En la *Eneida*, Anquises se lo explica a su hijo en unos pocos pero extraordinarios versos:

Animae, quibus altera fato
corpora debentur, Lethaei ad fluminis undam
securos latices et longa oblivia potant.

['las almas, a las que el hado debe otro cuerpo, beben en las ondas del río Leteo aguas que otorgan la paz, la tranquilidad, y un largo olvido'].

En la versión de *N*, la dama en cuestión pretende regresar a la vida desde el dolor, el de quienes permanecen en el campo del llanto y en la selva de los mirtos, pero semejante retorno no era factible emprenderlo con el cuerpo sino con la sombra. Es como lo plantea Propercio cuando narra el regreso de Protesilao a la vida para gozar durante tres horas de su esposa. En cierto modo la lectura de *N* no carece de sentido al proponer una suerte de milagro que sólo puede resultar explicable por el amor y dolor desmesurados; pero plantea tales inconvenientes formales, que es forzoso entenderla como conjetura de su copista y no una versión anterior de su autor.

Sonetos para Irene

Berardino Rota compuso todo un cancionero *in morte* consagrado a su esposa Porzia Capece y unas cuantas églogas piscatorias que influyeron en las barquillas que Lope de Vega intercaló en *La Dorotea* (Madrid, 1632). Se le atribuye

un soneto en que se refiere no sólo a la muerte de su amada o esposa (Porzia Capece, si es de Rota) sino también a la de Irene de Spilimbergo (ocurridas las dos en 1559), pintora que estuvo trabajando los últimos años de su vida en Venecia con Tiziano. El soneto no aparece publicado junto a los más de cuatrocientos (entre italiano y latín) que constituyen el volumen de poesía compuesto y reunido por Dionigi Atanagi en homenaje de la pintora con motivo de su muerte: *Rime di diversi nobillissimi ed eccellentissimi autori in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* (Venecia, 1561).[29]

Escribiera quien escribiera el soneto en cuestión su autor no debió de empezarlo antes de finales de 1559 o principios de 1560, porque Irene falleció en diciembre del primero de esos dos años. El poeta, que lo dirige a dos amigos —también poetas— de la difunta, confiesa no tener las fuerzas suficientes para expresar el vacío que ha dejado la bella Irene porque debe de emplearlas, al haberse ido al cielo la que considera «vita mia» (Porzia Capece, si es de Rota), en recorrer el «campo di pianto». Al haberse quedado sin vida, por tenerla ya en el cielo, se ha quedado también sin voz ni estilo para dar rienda suelta al dolor:

S'io fossi ch'io era, o s'io [non] vivessi
Senza la vita mia ch'al ciel sen gio,
O se campo di pianto acerbo e rio
Da spatiar dí e notte io non havessi
Direi, se dirne almen parte potessi,
Quanto di te lasciasti a noi desio,
Irene bella, ch'anchor presso a Dio
Dipingi e canti i tuoi gran pregi stessi.
Ma poiché dietro il mio bel lume amico
La voce con lo stil tosto è sparita,
Né altro fuor che morte in me si vede,
Ogni, che fate il secol nostro antico,
Mi volgo a voi qual huom muto che chiede
Con gli occhi e con la man pietosa aita (LXXIII).[30]

No está demasiado claro si este «campo di pianto» es el lugar del infierno al que se refieren tanto Virgilio y Tansillo y en el que sitúan a una todavía convaleciente Dido. Es posible que nuestro poeta para ponderar su amor y el de su amada (posiblemente su esposa) haya pensado en ese lugar del Hades como el lugar al que bajaría él desafiando al barquero Carón y en el que permanecería ella por conservar tras la muerte sus sentimientos hacia su marido

29. En el volumen se incluyen 279 poemas en italiano y 142 en latín de autores tan importantes en la época como Bernardo y Torquato Tasso, Lodovico Dolce, Girolamo Muzio, Benedetto Varchi, Lodovico Domenichi, etc. Véase al respecto Anne Jacobson Schulte, «Irene di Spilimbergo: The Image of a Creative Woman in Late Renaissance», *Renaissance Quarterly*, n. 44, 1991, p. 42-61; y Antonio Corsaro, «Dionigi Atanagi e la silloge per Irene di Spilimbergo. Intorno alla formazione del giovane Tasso», *Italica*, n. 75, 1998, p. 41-61, con abundante bibliografía sobre el tema en p. 55 (n.2) y p. 57 (n.14).

30. Este soneto está incluido en Bernardino Rota, *Rime rifiutate*, reproducidas en Biblioteca Italiana, 2004.

(Virgilio también permite el amor conyugal en los campos del llanto y la selva de los mirtos). Si los versos pueden leerse como acabo de proponer, está claro que el poeta asume para sí el papel de Eneas que en los «lugentes campi» no puede evitar las lágrimas por una reina a la que ha amado profundamente pero a cuyo amor ha debido renunciar por obedecer un destino (el de los dioses) que le había reservado en el Lacio otra mujer. Por esos campos también hemos visto vagar a la fiel esposa de Protesilao, Laodamia, que se había suicidado para reunirse con su marido en algún lugar del mundo de los muertos. Virgilio, sin embargo, se la imagina sola, porque debe haber previsto para el tesalio los campos más distantes en los que sitúa a los varones más famosos en guerra. Son los mismos campos en que lo describe Propercio regresando a la vida para gozar por unas horas del cuerpo de su esposa.

Rota (o quien haya escrito el soneto) se representa, en cambio, a Irene junto a Dios pintando y cantando sus propias virtudes ajena a los dolores de las almas que vagan por los campos del llanto. No es ocioso recordar que Virgilio sitúa al músico Orfeo, mucho más allá del Aqueronte y del Leteo, cantando en los Campos Elíseos. Establece, pues, una clara relación entre las actividades de la pintora (también cantaba) y el esposo de Eurídice.

Luigi Tansillo también dedicó dos sonetos a lamentar la muerte de Irene incluidos en el volumen de *Rime in morte di Irene*. Solo en uno vuelve a tener bastante presente la *Eneida* de Virgilio. Es un soneto en que se imagina a la pintora regresando del cielo vestida de mil colores, después de la tormenta, para con su bello nombre inundar de paz y alegría la tierra. Pensando en ese final para el poema ha elegido a Iris como punto de referencia para establecer afinidades y diferencias con la diosa. En esos últimos versos recuerda la etimología del nombre de la difunta (Irene, ειρηνη, en griego significa 'paz') y también la de Iris, con la misma raíz que Irene (ειρω, 'anuncio, mensaje'); y juega con una clara paronomasia entre los dos nombres («*Ire*ne, piú d'*Iri*...»):

> Non può gran tempo ir chiusa d'uman velo
> Alma, che troppo adorna quaggiú vene;
> Onde preme sí tosto, o bella Irene,
> I fior del tuo bel viso estremo gelo.
> Or sei là, 've già viva arse il suo zelo;
> E cangi con l'eterno il frágil bene:
> Già le nubi e le piogge rasserene,
> Nova ministra de Giunon nel cielo.
> Verrai di mille bei color vestita,
> Quando piú freme il mar e l'aria tona,
> Con celeste arco a rallegrar la terra,
> Tanto, Irene, piú d'Iri qui gradita,
> Quanto sarai, qual il bel nome sona,
> tu messaggio de pace, ella di guerra.[31]

31. El soneto de Tansillo también había sido editado por Erasmo Percopo, *Il Canzoniere edito ed inedito*, p. 198.

En el primer cuarteto, asegura que un alma con tantas virtudes como la de la pintora no podía vivir demasiado tiempo encerrada en un cuerpo; y describe por tanto los estragos que la fría muerte («estremo gelo») ha provocado en la flor del bello rostro de Irene. En estos versos iniciales, como también en los finales, deja oír diferentes versos *in morte* de Petrarca. Para unos y otros ha podido tener en mente varios de la canción 268 del aretino: «Oimé, terra è fatto il suo bel viso» y «'l suo chiaro nome,/ que sona nel mio cor sì dolcemente» (v. 34 y 49-50);[32] y, especialmente para los dos últimos, ha pretendido el mismo efecto que con los suyos Alessandro Sforza en su *Canzoniere*:

> Pur quel bel nome ma a mi si fuge,
> Che pace sona Amor... (12-13).[33]

En el segundo cuarteto, menciona a Iris como fenómeno atmosférico pero también como diosa del Olimpo en la función de criada y camarera de Juno. Es el oficio en el que piensa cuando para referirse a la primera la llama «ministra», sustantivo al que da el sentido etimológico de 'criada, sirvienta, esclava'. El dato sobre el oficio de Iris pudo haberlo tomado del *Baño de Delos* (IV, 232-239) de Calímaco y de los *Idilios* (XVII, 134) de Teócrito.[34]

Para los efectos que la bella Irene, al regresar a la tierra, produce en sus campos («Già le nubi e le piogge rasserene» y «Con celeste arco a rallegrar la terra»), Tansillo podía estar recordando, dentro del tópico de la amada que con su vista o presencia ejerce una influencia benefactora sobre la naturaleza, unos versos de la *Favola di Leandro e d'Ero* en los que Bernardo Tasso se la atribuye a la diosa Venus:

> Santa madre d'Amor, primo e maggiore
> Dilecto degli Dei, che col tuo lume
> Rendi l'aere seren, lieta la terra (23-25).[35]

En los tercetos, Tansillo desarrolla esas dos imágenes de la diosa: Irene desciende del cielo como arco que con sus colores alegra el mundo y también como portadora de un mensaje de paz, frente a Iris, que lo es de otro de guerra. Para establecer esa contraposición de paz y guerra ha tenido en cuenta (aparte el sentido que el nombre de Irene tenía en griego) la procedencia de la difunta y de la criada de Juno. Ha situado a la primera en el cielo (seguramente en los Campos Elíseos) pensando que ese lugar es lugar en que habitualmente suele situarse la paz y la tranquilidad. Para llegar a semejante relación podía haber leído los pasajes en los que Dante la deja muy clara:

32. Manejo la edición de Marco Santagata, *Canzoniere*, Milán: Mondadori, 1996, p. 1067.
33. El *Canzoniere* de Alessandro Sforza puede leerse en Biblioteca Italiana.
34. Para este tema, véase María Isabel Rodríguez López. «Iris, la mensajera de los dioses (Estudio iconográfico de sus representaciones en el arte griego)», *Anales de Historia del arte*, n.14, 2004, p. 7-31.
35. *Ed. cit.*, p. 390.

Lo creatore a quella creatura
Che solo in lui vedere ha la sua pace (*Paradiso*, XXX, 101-102).[36]

Y, si no, también habría tenido muy presentes unos versos en los que Petrarca introduce un contraste entre el tipo de vida que imagina para Laura en el Paraíso y la que lleva él en la tierra sin la compañía de su amada:

Di me vi doglia, et vincavi pietate,
Non di lei, ch'è salita
A tanta pace, et m'a lassato in guerra (268, v. 59-61).[37]

Es posible que para establecer la vinculación de Iris con la guerra Tansillo haya pensado o bien en la genealogía de la diosa como hermana de las Harpías (a las que Virgilio sitúa en el infierno) o bien en el papel de la diosa como anunciadora de noticias funestas pero también en el de su señora Juno como provocadora de guerras. En el últimos de los tres casos habrá podido tener en mente la intervención de la esposa de Júpiter —pero no a través de Iris sino de Cálibe, la anciana sacerdotisa de la diosa— en la *Eneida* como la causante del enfrentamiento entre troyanos y latinos (VII, 287-504). En esos versos Virgilio describe el descenso de la propia Juno a la tierra para sacar de las tinieblas infernales a una de las tres furias, Alecto, en cuyo corazón el poeta latino sitúa las «tristia bella», 'tristes guerras' (VIII, 325). Si Tansillo presenta a Irene ocupando el Paraíso o los Campos Elíseos es para contraponerla a una Iris que desempeña el papel que Virgilio ha adjudicado a la desencadenadora por excelencia de las guerras: la furia Alecto que adopta el aspecto de la vieja sacerdotisa de Juno. Es por tanto verosímil que Tansillo haya podido confundir a la sacerdotisa de Juno con una de las criadas y principal mensajera de la diosa.

Para la descripción del descenso de Irene a la tierra nuestro poeta ha podido usar la que hace Virgilio cuando refiere el de Iris desde el Olimpo para posarse en la cabeza de Dido:

Ergo Iris...
mille trahens varios... colores

['Pues Iris... descendiendo con mil colores diversos'];

Tansillo también habría podido tomar en consideración la que incluye Ovidio en el relato de la fábula de Céix y Alcíone (pero en este caso Iris no desciende a la tierra sino que se dirige a la morada del Sueño):

induitur velamina mille colorum (*Metamorfosis*, XI, 589)
['se viste sus ropas de mil colores'].

36. *Ed. cit.*, p. 890.
37. *Ed. cit.*, p. 1067.

Tansillo y Rota han utilizado para sus respectivos sonetos distintos pasajes de la *Eneida* que a veces (en el caso del primero) han llegado a recordar con cierta literalidad. En sus versos han intentado brindar dos imágenes contrapuestas de las damas cuya vida y muerte han llorado. Tansillo no ha dudado en seguir ubicando a Dido en ese oscuro lugar entre los ríos Aqueronte y Leteo asignado sólo a las almas que no han sabido o podido renunciar al amor. Tansillo y Rota tampoco han vacilado a la hora de imaginarse a Irene cerca de Dios, más allá de la muerte, del amor y del olvido, despojada ya definitivamente del tiempo. Tansillo ha pensado a Irene con la misma alegría y tranquilidad con que lo haría (a propósito de otra Irene mucho más nuestra y cercana) muchos siglos después el poeta ovetense Ángel González, quien también presenta a la bella Irene (con una imagen digna de Petrarca) inundando de paz y calma cualquier aurora con sólo invocar su bello nombre y recordar su bella sonrisa:

> Cuando sonríes,
> te pienso Irene,
> y la sonrisa tuya es mucho más que tu sonrisa:
> Amanece sin sombras la alegría del mundo.[38]

38. Estos versos forman parte del poema «También un nombre puede modificar un cuerpo», en el que su autor —en una técnica practicada especialmente en el Barroco español-- disemina al principio unas palabras claves que recoge al final: «más nácar» (2), «espuma indecisa» (5), «rubor palidece» (8), «traslúcida» (9), «llanto» (13) y «alegría» (18) son las palabras que vuelve a mencionar exactamente igual entre los versos 22 y 25, salvo «rubor palidece» y «traslúcida», que convierte en «palidez rosada» y «transparencia». El poema en cuestión puede leerse en *Palabra sobre palabra*, Barcelona: Seix Barral, 2005, p. 220.